Jacques Roubaud : Des chiffres et des lettres

Le premier grand recueil de Jacques Roubaud, publié en 1967, et qui marqua son entrée en littérature, portait un titre énigmatique : **[∈]**. Si énigmatique au reste que les gloses de ce signe mathématique, qui ne possède pas d'équivalent phonique stable sont nombreuses : *Epsilon* (parfois présent dans les bibliographies), *Ensembles, Appartient à*, *Eu, Signe d'appartenance*. Roubaud lui-même, qui surnomme son œuvre 'euh'[1] (*BdW*, 165) le déplore et s'en amuse tout à la fois :

Cela veut dire qu'en principe mon titre est imprononçable. Je dis, quand j'en parle, quand on me demande, « livre dont le titre est le signe d'appartenance en théorie des ensembles ». Bien entendu, les quelques personnes qui le connaissent ou en parlent choisissent de l'interpréter vocalement en 'eu' ou en 'epsilon' (ce qui est leur droit le plus strict). […] [D]e tout cela je tire une satisfaction puérile qui n'arrange pas ma réputation[2].

Considérant qu'il tient le titre pour le « nom propre du livre »[3], on mesure mieux la portée symbolique du geste liminaire qui inscrit l'œuvre (présente à venir) sous le double sceau de la littérature (il s'agit d'un livre, un livre de poésie), et des mathématiques (ce livre est inspiré par Bourbaki, et utilise, entre autres, des signes mathématiques pour se structurer). S'interroger dans ce contexte sur le statut de la lettre chez Roubaud, c'est se rendre compte qu'elle n'est pas seule sur la scène de son écriture poétique et poïétique : entre en compte le matériau graphique, et surtout le nombre, qui forme un alphabet compositionnel puissant, lorsqu'il s'agit de déterminer les contraintes structurantes de l'œuvre. C'est cette langue alternative et composite, où le polysémiotique répond à des intentions de poétique, que nous allons interroger aux deux extrémités de l'œuvre, à quelque quarante ans de distance : de *Signe d'appartenance* à *La Dissolution*.

1. Coexistences

Commençons par envisager les différents cas où la lettre se trouve, en quelque sorte, prise en défaut : il peut s'agit de perturber son ordonnance (notamment au cours du processus de l'écriture, dont la succession codée détermine l'actualisation du sens) ou de lui adjoindre des signes relevant d'un autre registre sémiologique. Tout rapport de hiérarchie n'est pas absent de ces coexistences, les mathématiques ou le jeu pouvant former la « superstructure » au sein de laquelle le texte fonctionne à la fois comme objet matériel et comme facteur de signification.

1.1. Codes mixtes

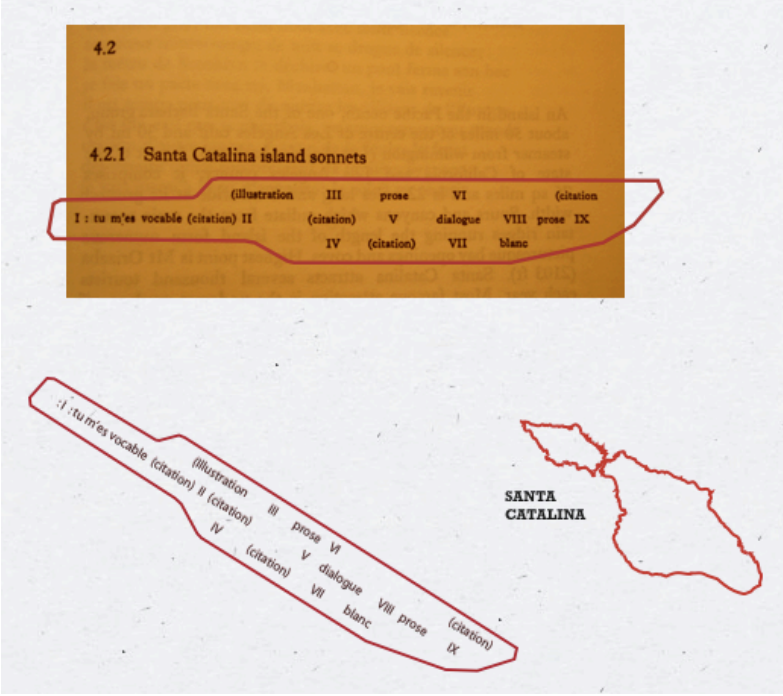
Nous appelons « codes mixtes » les cas de juxtaposition de plusieurs outils de signification empruntés à des langages ou des signes extra (ou hétéro) textuels. *Signe d'appartenance* nous en offre plusieurs exemples : rappelons que ce recueil connaît, selon le mode d'emploi fourni par son auteur, quatre modes de lecture possible. L'un d'eux se définit comme suit :

> Le troisième mode suit le déroulement d'une partie de go, reproduite à l'Appendice. Cette partie n'est pas achevée : de manière précise, nous proposons une image poétique

[1] Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 2002, p. 165.
[2] Jacques Roubaud, *Poésie :*, Seuil, « Fiction & Cie », 2000, p. 520.
[3] *Ibid.*, p. 521.

(nous ne chercherons pas à formaliser cette notion) des 157 premiers coups d'une partie.[4]

Le rappel de la progression de cette partie de go est présente à quatre niveaux : chaque sonnet est assorti d'un rond, noir ou blanc, qui matérialise la couleur du pion qu'il est supposé représenter. Une variante consiste à le placer sur une page avec un numéro et le nom de la couleur (p. 25).Son « ordre » (ordre du coup dans la partie) est signalé par une combinaison alphanumérique entre crochets [GO 7]. Au troisième niveau, les premiers mots de poèmes sont disposés de manière à représenter une figure, ou *ko*, c'est-à-dire un assemblage réglé de pions. Ladite figure peut aussi, à un niveau supérieur, être utilisée pour renvoyer, graphiquement, à un autre signifiant, comme dans le cas du groupe *Santa Catalina island sonnets*.


4.2
4.2.1 Santa Catalina island sonnets
(illustration III prose VI (citation
I : tu m'es vocable (citation) II (citation) V dialogue VIII prose IX
IV (citation) VII blanc
SANTA
CATALINA

Enfin, quatrième niveau, le diagramme complet de la partie est disponible à la fin du recueil, pour l'édition de poche, et au début, dans une page dépliable, pour l'édition Gallimard d'origine. Nous disposons donc de quatre strates, deux se passant totalement de lettres, la troisième détournant l'usage de la lettre pour en faire un signifiant iconique.

Signe d'appartenance utilise aussi les signes mathématiques. Là encore, dans le plus pur respect du principe de Roubaud (« Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte »[5]), l'attention du lecteur est attirée sur ce fait dès la préface :

> Chaque paragraphe a pour titre un signe mathématique, pris dans un sens non mathématique dérivé ; à la suite de ce paragraphe ce sens sera précisé par des extraits

[4] Jacques Roubaud, *Signe d'appartenance*, Gallimard [1967], « Poésie », 1996, p. 8.
[5] Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981, p. 90.

des articles correspondants du *Dictionnaire de la langue mathématique* de Lachâtre et Grothendieck. (E, p. 8)

Problème (certes mineur) : aucun ouvrage qui porte ce titre n'est répertorié dans le catalogue de la BnF et aucun « Lachatre » auteur de livres de mathématiques, n'y apparaît ; dans la liste des trente publications de Grothendieck, aucune n'a rapport avec un dictionnaire. Soit Roubaud a utilisé un matériau pédagogique non publié, soit il s'agit d'une référence plus ou moins imaginaire, qui a pour effet (et c'est bien celui recherché) d'articuler une lecture littéraire du signe et une lecture mathématique. Les différents symboles sont ainsi commentés dans une page intitulée « Définition des signes employés », qui leur octroie une polysémie assez lâche. Pour le signe d'appartenance du titre, par exemple, Roubaud tire son interprétation du côté de la phénoménologie : « Par extension, symbole de l'appartenance de "l'être au monde" ». La présence du signe mathématique, par son positionnement en tête de chaque section, se veut donc principielle, et fonctionne à la manière de la clef d'une partition en donnant une indication sur la tonalité sémantique de ce qui va suivre.

Enfin, le texte tresses lettres et signes non alphabétiques dans le même espace : celui du vers ou de la phrase. Dans ce cas, l'information graphique pose le problème de sa réalisation verbale, puisqu'elle, comme dans une certaine mesure le symbole mathématique, elle n'est portée par aucun code langagier *a priori*. Prenons pour exemple le poème [GO 128] (p. 30).

partout m'enfermaient ■s partout sur les étages de la ville ■ ■ ■…
nulle part □ nulle part □■ avec derrière un visage plante verte une
main knowwhy (et j'entends) knowwhy respiré par les garde-
ciels mâts que les vents les bougent

l'océan ne rêvait pas de revenir carte de sel et d'algues cigales au
bout de la rue des glaces chinchillas le navire Saint-Martin restait
ouvert en deux par ses misaines avec son chargement de safran et
les mouettes d'équipage

louches noires s'emplissaient les angles ■ ■ ■ les courbes ■ ■
■
■

Lorsqu'il lit ce poème, comme il l'a fait dans le documentaire que lui a consacré Pascale Bouhénic[6], Roubaud prend la peine de « prononcer » ces séquences : « carré noir », « carré blanc », ce qui indique qu'elles sont un élément indispensable de la réalisation du sens, et non une simple illustration. Sur le plan morphosyntaxique, les carrés subissent, à l'instar d'un substantif, une flexion, puisque le vers un ajoute à la première occurrence un « s » de pluriel. Le poème postule de la sorte la possibilité d'une mixité étroite entre des matériaux hétérogènes, que l'on retrouve sous divers avatars dans l'œuvre ultérieure : celle-ci cultive l'idée d'un espace à la fois polysémique et polysémiotique.

1.2 Ponctuation, caractères spéciaux, attributs typographiques

[6] BOUHENIC (Pascale), *L'Atelier d'écriture de Jacques Roubaud*, film de et entretien avec Pascale Bouhénic, VHS (26 minutes), Centre Georges Pompidou-Avidia, " Les Ateliers d'écriture ", 1995.

La présence de la ponctuation et des caractères spéciaux atteint chez Roubaud des formes volontiers paroxystiques : à la fois en termes de quantité d'occurrences et de variété des signes utilisés. Ses textes comprennent ainsi des flèches, des arobases, le signe du paragraphe, des traits de séparation, des puces, des parenthèses, des astérisques, des accolades, des barres et doubles barres obliques, qui continuent souvent à affirmer une certaine parenté avec les mathématiques. D'autres aspects modifient la matérialité de la lettre : soulignement, graisse, italique, et enfin (ce fut la grande bataille de *La Dissolution*), couleurs. Roubaud s'explique, à plusieurs reprises, sur ce goût, qui lui vient en partie des possibilités offertes par le traitement de texte : celui-ci lui propose « une alléchante profusion ornementale, à laquelle [il] ne sai[t] pas résister »[7]. Cependant, ces stratifications ne sont pas seulement cosmétiques : elles matérialisent des découpages textuels qui sont eux-mêmes le fruit d'une contrainte numérique. Dans *La Dissolution*, l'auteur explique par exemple de quelle manière il s'apprête à insérer dans la prose un morceau de texte déjà composé en utilisant le @ comme repère :

> 38 5 3 1 1 2 on commencera au beau milieu d'un chapitre, par une citation longue, saucissonné ou mortadellée sous le même arrobase, qui est loin, comme vous allez le voir, d'être le premier, affecté de lettres successives pour chaque tranche.[8]

L'utilisation de la parenthèse est sans doute héritée de l'écriture mathématique (grouper des ensembles), mais fonctionne aussi comme outil de l'incise et de la digression. Loin de clarifier la phrase roubaldienne, elle est au contraire l'arme préférée du « démon de la digression » : les cinq premiers volumes totalisent ainsi 11464 paires de parenthèses, contre 2004 pour la totalité de *La Recherche du temps perdu*. Roubaud en donne d'ailleurs une équivalence sous forme d'arbre de cette structure à la page 39 de *La Bibliothèque de Warburg*. *La Dissolution* a choisi de systématiser la pratique et d'en redoubler la matérialisation par le décrochement numéroté en couleur. Il s'impose une « parenthétisation de longueur maximale 6 »[9], qui souffrira bien sûr rapidement plusieurs exceptions. Cette pratique n'annule pas la littérarité du texte, mais la questionne : pourquoi multiplier ces encadrements typographiques, aller vers une spatialisation de plus en plus prononcée qui semble parfois s'exercer au détriment du rythme séquentiel de la lecture ? La réponse est donnée à l'entrée du *Grand incendie de Londres* : le non-textuel, celui de *Signe d'appartenance* comme celui de *La Dissolution*, reste comme la trace fantasmée du projet, dans un livre qui se refuse à se refermer sur sa dimension littéraire :

> J'ai accepté de considérer comme vain l'effort d'une représentation topologique linéaire (ou seulement semi-linéaires : balayage de lignes sur une surface, de morceaux de surface plane, les pages) par quelques astuces d'encres de couleurs, de signes, de corps, de graphes... (que peut-être les progrès des machines à traitement de texte rendront, un jour, possible (mais il s'agirait alors d'un autre livre, d'un autre objet plutôt, pas un livre : j'y pense)) *(GIL*, 35).

2. La lettre isolée

Ces différents exemples illustrent la manière dont Roubaud sait organiser la coexistence d'un matériel lexical, fait de lettres assemblées formant unités sémantiques, et

---

[7] Jacques Roubaud, *Mathématique :*, Seuil, « Fiction et Cie », 1997, p. 159.
[8] Jacques Roubaud, *La Dissolution*, Nous, 2008, p. 190.
[9] *Ibid.*, p. 47.

d'éléments exogènes. Il n'existe pas dans ces textes de relation conflictuelle déclarée entre les deux ordres ; en revanche, l'assemblage de données à la qualité sémiologique différente dans le même espace, celui de la page, est aussi là pour tracer, dans leur tension et leur difficulté de lecture, l'arc souhaité entre mathématiques et littérature. Il existe cependant des cas où c'est bien la lettre elle-même qui va être au centre du problème, notamment lorsqu'elle est isolée par une opération particulière, et désolidarisée des lexies auxquelles elle est censée appartenir. Il est possible de distinguer plusieurs degrés dans ce traitement.

– le degré « nothing » (à ne pas confondre avec le degré zéro…), du nom d'un poème tiré de *Signe d'appartenance*. Roubaud a utilisé les lettres de ce mot et des astérisques pour composer un sonnet minimaliste qui se présente comme suit.

n
o
*
*
t
h
*
*

i
n
*

*
g
*

Dans ce cas, la lettre conserve son statut sémantique (chacune est l'un des éléments du sème *nothing*) mais le retour à la ligne fait d'elle un signifié à part entière. Sur le plan versificatoire, chaque lettre a en effet la charge de représenter un vers. Notons là encore que l'aspect limite de cette expérience est démontré par la difficulté à réaliser la lecture de ce sonnet et de ses quatorze vers, à l'« auraliser »[10] pour emprunter le terme roubaldien, sauf à *dire le nom* des consonnes – ce qui n'est pas exactement le lire.

- le degré visuel : Dans le même ordre d'idées, on citera les compositions alphanumériques de *La forme d'une ville hélas change plus vite que le cœur des humains*, et le fameux « Portrait minéralogique de Paris 1992 », dont nous ne citerons ici qu'un extrait.

Portrait minéralogique de Paris 1992

février, rue Soufflot 903JTJ 75
29/04 48JWW
" rue Clément-Marot 253JWX
05/05 rue de Parme 848JWY
06/05 Opéra 485 JWZ
07/05 rue de Douai 311JXJ

[10] Jacques Roubaud, *Poésie :*, p. 436.

13/05 rue de Clichy 688JXJ
16/05 Trinité 336JXK
17/05 Franklin-Roosevelt 182JXM
04/06 rue Marx-Dormoy 479JXY
06/06 Saint-Lazare 362JXZ
" rue du Havre 730JYF
15/06 rue de Clichy 407JYX
04/07 ? 653JZC
12/07 ? 219JZF[11]

Evidemment, dans la lignée meschonicienne, on peut utiliser tenir ce poème pour une preuve de la stérilité de la création formalisée et contrainte à l'extrême, et de la grave menace d' « exténuation »[12] qu'elle fait peser sur la poésie en général. A ceci près que Roubaud ne fait rien d'autre que tenir la promesse du titre, à savoir livre un *portrait*, et que les combinaisons (date, rue, plaque minéralogique) sont autant de repères visuels de la représentation d'une rue parisienne, toujours pleine de « ouatures »[13]. Leur reproduction a pour effet de composer une photographie, et les combinaisons alphanumériques des plaques sont le *representamen* de cette image mentale. Ici, la lettre est réduite à un degré de signification minimale, à savoir un code d'identification, et le fait qu'elle désigne telle ou telle voiture, du point de vue référentiel, n'a guère d'importance. En revanche, l'effet *fac-similé* et la mise en liste de ces éléments prosaïques, échappant à tout traitement poétique (mais non poïétique) font basculer le textuel du côté de la signification photographique, autre tentative pour traverser une frontière transsémiotique.

- le degré poétique / métatextuel. La dislocation du mot qu'entraîne l'éparpillement des lettres a pour effet de remettre en cause l'existence même de l'unité lexicale. On trouve par exemple dans *Trente et un au cube* de nombreux mots qui sont coupés, sans marque de césure, par un blanc au milieu du vers : la lettre peut alors se retrouver isolée de la lexie à laquelle elle appartient (« seizième é tat de vision »[14]). Ce blanc correspond à l'application d'un découpage métrique, celui des unités métriques japonaises qui forment le tanka (5/7/5/7/5). En d'autres termes, il signifie que la nécessité du *rythme* prend le pas sur l'unité du mot et sur les conventions typographiques ; l'écartement forcé des lettres est la marque d'une poétique, l'inscription dans une syntaxe occidentale d'un écho de poésie japonaise médiévale. En ce sens, le travail matériel sur la lettre est aussi symptôme d'intertextualité, une intertextualité rude, qui prend, broie et malaxe : celle-ci n'est pas l'apanage de *Trente et un au cube*, car on en retrouve plusieurs exemples dans *Autobiographie chapitre dix*, qui nous livre deux exemples de découpe franche, opérées dans un texte d'Artaud, puis d'Apollinaire.

III

dans un état d'extr
-me secouse airci e d'irré
des orceaux d'onde éelle

[11] Jacques Roubaud, *La Forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*, Paris, Gallimard, 1999, p. 200.
[12] Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 119.
[13] *La Forme d'une ville*, *op. cit.*, p. 17.
[14] Jacques Roubaud, *Trente et un au cube*, Paris, Gallimard, 1973, p. 63.

O BRE

voil nou eau moi
l'o ve du temp
comme un four es un anteau
a rence im al able sombre
Indien endant l' ernité
ore ou ram ez e moi
vous ne naîtrez plu hante
des inées
qui a mez assez pour amais
omb e cre du sol
crit e de ma lum re
son de reg et
ie

(CALL-GRAMME)[15]

Le résultat donne un poème « à trous », qui peut être recomposé (si on l'a en mémoire ou sous les yeux), ou réinventé, si l'on s'essaie à remplir les parties manquantes avec des combinaisons plausibles. Autre exemple, tiré du même recueil, avec *Chanvre,* qui extrait plusieurs vers de différents poèmes de Reverdy, en isolant certaines lettres à l'aide de barres obliques :

on commence à s'habituer / r / on suit de l'œi / l / /les éclats verts / s /
le jour déplié nappe /e / les maisons fondues dans la lumière / e / […][16]

Si on les extrait toutes, on obtient la séquence suivante : **r l s e e n t l e e u i x i n e s i t s**, ce qui forme l'anagramme de « l i s e t r e l i s u n e s e x t i n e ». Ici, il paraît légitime de parler de geste métatextuel, dans la mesure où tout le recueil se présente comme un *prélèvement* opéré dans la littérature, ainsi que l'explique la quatrième de couverture. Les poèmes des autres, puisque « une fois volés, ils sont à [lui] »[17], seraient pour l'auteur une forme de supra-alphabet dans lequel puiser pour écrire les siens propres, La manipulation de la lettre, unité graphique minimale, qui précède le vers, le poème ou le titre, permet de rendre le procédé plus visible, mais aussi de rappeler la nature fondamentalement combinatoire de toute composition poétique, en tout cas telle qu'elle est entendue dans la poétique roubaldienne. Et à terme, la lettre peut se contenter, comme dans *La Dissolution*, de désigner la matrice ; les substantifs d'*Harmonie du soir*, de Baudelaire, sont remplacés par des lettres, symbolisant des variables (métrique et rime identique).

a du b

Voici venir les temps où vibrant sur sa **c**
Chaque **d** s'évapore ainsi qu'un **e**
Les **f** et les **g** tournent dans **h** du **b**
i mélancolique et langoureux.[18]

---

[15] Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre dix*, Gallimard, 1977, p. 168.
[16] *Ibid.*, p. 177.
[17] Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, Seuil, « Fiction et Cie », 2002, p. 181.
[18] *La Dissolution*, p. 23 (souligné par l'auteur).

- le degré logique. La dernière, mais non la moindre, fonction de la lettre dans l'œuvre est bien sûr l'écriture des mathématiques. Roubaud l'utilise à plusieurs reprises, notamment dans *Mathématique :*, où il fait part, par exemple, de son émotion à l'annonce de la démonstration du théorème de Fermat, en reproduisant la une du *Guardian* soit, 5 X 23 lignes de $x^n + y^n = z^n$ [19], ce qui occupe une page entière du texte. Les beautés de l'équation et de la formule sont un langage alternatif utilisé pour évoquer toutes sortes d'éléments. Une prévision météo devient ainsi « prévision du nuage à H+1, H+2…H+n (n<24), puis J+1, J+2… »[20]. La lettre retrouve une fonction de variable abstraite, celle de la combinatoire, mais aussi de la logique formelle, dont Roubaud est friand : « Désignons par (A), si tu le veux bien », la proposition suivante… »[21] (*BdW*, 175). Cette contamination des écritures est là aussi le reflet d'un postulat fondamental de la poétique, composition de mathématique et de poésie : il s'agit bel et bien de penser, en concomitance, le monde selon des procédures intellectuelles qui réfutent l'hégémonie du tout-textuel, au sein de l'espace littéraire, dans la fabrication du sens.

3. Le chiffres et nombres

La question des mathématiques est tout aussi essentielle pour envisager la manière dont Roubaud s'envisage au sein de l'Oulipo, et pour définir le poids tout à fait inhabituel qu'elles exercent chez lui à la fois sur la lettre (comme signe graphique) et sur la textualité qui en procède. Le recours à cette discipline est historiquement inscrit dans les objectifs du groupe, et Le Lionnais note dans le premier manifeste de la Li Po :

Les mathématiques – plus particulièrement les structures abstraites des mathématiques contemporaines – nous proposent mille directions d'explorations, tant à partir de l'Algèbre (recours à de nouvelles lois de composition) que de la Topologie (considérations de voisinage, d'ouverture ou de fermeture des textes »[22].

La cooptation de Jacques Roubaud au sein du groupe s'est faite à l'initiative de Queneau, à qui Roubaud avait soumis le manuscrit de *Signe d'appartenance* en vue d'une publication chez Gallimard ; lors de leur première rencontre, le jeune poète a parlé mathématiques avec l'auteur de *Bâtons, chiffres et lettres*, dont il a pu admirer le savoir en la matière[23]. Mais la double empreinte de ce recueil, partie d'un projet qui a pris naissance le 5 décembre 1961, est d'abord totalement indépendante de l'Oulipo. Roubaud, sous le choc d'un deuil, a cherché comment faire converger poésie et mathématiques dans une gigantesque structure d'ensemble, comportant rédaction de recueils de poèmes, de traités de poétique et autres proses, et qui aurait été couronnée par un roman, *Le Grand Incendie de Londres* (avec majuscule). Ses différents travaux, dans la période qui s'étend de 1961 à 1978, sont par lui considérés comme des émanations, plus ou moins lointaines, de ce projet. Ainsi a-t-il rédigé en même temps, en 1966, sa thèse de mathématiques et le recueil *Signe d'appartenance*, « puisque le *Projet* devait être, *à la fois*, un projet de poésie et un **projet de**

[19] *BdW*, p. 184.
[20] *Ibid.*, p. 247.
[21] *BdW*, p. 175.
[22] François Le Lionnais, « LA LIPO (le premier manifeste) », in Oulipo, *La littérature potentielle* [1973], Gallimard, « Folio Essais », 1988, p. 17.
[23] « Nous parlâmes. Nous parlâmes de quoi ? pas de poésie. De mathématique. […] Je vis qu'il connaissait beaucoup plus de mathématique encore que je ne le pensais (à la lecture de *Bords*). Jacques Roubaud, *Poésie :*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2000, p. 524.

mathématique »[24]. Cette simultanéité a engagé autre chose que la chronologie : en effet le texte est imprégné par les mathématiques, qui opèrent de la structure au style. Et c'est ici que la lettre rencontre son véritable rival, le nombre. On l'avait vue jusqu'ici aux prises avec des voisins plus ou moins anecdotiques, mais la voici cette fois confrontée à une entité fascinante, susceptible de déterminer des processus de composition. Dans le cas du vers et de la forme fixe, la contrainte est évidente, historique : alexandrin, quatorze vers du sonnet, sextine, onzine. Mais un autre genre de plasticité numérique, parfois plus secrète, s'exerce à l'intérieur de la prose : numérotation et nombre de paragraphes, de lignes, et même de lettres, comme dans *La Dissolution* :

> Légèrement effrayé par la longueur de la première section de ladite partie, je me suis imposé, pour la seconde section, d'en plafonner le nombre de signes […] de le limiter, en fait, au nombre de signes de la première section, que j'ai arrêté à cent onze mille cent onze (111111) caractères seulement.[25]

Roubaud avoue même, dans *La Boucle*, une « Gematria » personnelle, qui l'amène à traiter « les lettres comme des chiffres, ou comme des pseudonymes de nombres clandestins »[26] ; ces manipulations sont par ailleurs en grande partie tenues secrètes (« si vous n'y voyez pas d'inconvénient »[27]), ce qui leur donne leur délicieux accent pythagorique. La prose du *Grand incendie de Londres* va être l'occasion d'expliciter cette dimension affective, fascinée, de la relation au nombre :

[L]es nombres, dans mon œil intérieur, sont plutôt des personnages debout sur une ligne noire et infiniment étendue […] Mais ces personnages ne sont pas seulement des étiquettes, des titres, des noms de tribus, de clans écossais […], ils ont un corps, une architecture, des capacités étendues de transformation, un visage et des membres, leurs propriétés ; ils ont une histoire, il leur est arrivé plein de choses, il leur en arrivera d'autres. […] Quand je *vois* un nombre, et quand je le sollicite pour un de mes innombrables dénombrements, ou jeux mentaux de distrait et de solitaire, il m'apparaît avec toutes ses idiosyncrasies (dont certaines sont mathématiques, d'autres esthétiques, d'autres encore proviennent de nos rapports personnels, de nos aventures communes)[28].

L'intérêt va jusqu'à l'admiration esthétique pour l'objet nombre, Roubaud citant dans *Impératif catégorique* un texte qu'il a écrit sur les brouillons de Lacan, où l'ont visiblement frappé : « des pages parsemées de nombres jetés autour des dessins [qui] atteignent à une intensité qui évoque celle de carnets d'artistes »[29]. Or, on ne retrouve pas cet enthousiasme, voire cette « vénération »[30] lorsqu'il s'agit de parler de la lettre. Celle-ci ne fait que rarement l'objet de mention méta-linguistiques ou descriptives. Une recherche automatisée sur le lemme « lettre » dans les cinq premiers volumes de la prose révèle qu'une minorité des emplois visent la lettre comme signe graphique, la plupart concernant le médium épistolaire ou le sens littéral, celui-là même dont relève le syntagme *au pied de la lettre*. Les autres

---

[24] Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 1989, p. 275 (souligné par l'auteur).
[25] Jacques Roubaud, *La Dissolution*, p. 178.
[26] *La Boucle*, p. 385.
[27] *La Dissolution*, p. 292.
[28] *Le grand incendie de Londres*, p. 303-304.
[29] Jacques Roubaud, *Impératif catégorique*, Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 2008, p. 152.
[30] *Poésie :, op. cit.*, p. 153.

utilisations sont anecdotiques : clé d'un jeu de mot de facile, lorsqu'un 0 manquant transforme « poètes » en « p ètes »[31], description d'une faute de frappe (« trois fois la lettre p »[32], figuration à vide du système de parenthésage, avec des lignes de y, de x ou de w pour représenter les contenus et les niveaux de décrochement[33]. Seules deux lettres appellent des observations articulé autour de leur valeur poïétique, mais, sans surprise, dans les textes d'un autre auteur, en l'occurrence Perec : Roubaud mentionne « 'La Disparition', texte écrit sans la lettre **e** » et la langue spécifique dans la laquelle il a été écrite (« le 'français sans e' »)[34] IL relève également le force symbolique du « passage, vital, chez Georges Perec, du "W" au "M" » de *La Vie mode d'emploi* »[35] *GIL*, 170). Mais dans ces deux cas, Roubaud évoque le rôle de la lettre dans une autre poétique que celle qui était la sienne. En revanche, il est plus loquace pour commenter le rôle des nombres et en décrire les propriétés : certains sont liées au jeu (« 361 est le nombre d'intersections d'un go-ban »[36]), d'autres à leur potentiel arithmético-formel (« 6 est non seulement de Queneau, mais parfait (égal à la somme de ses diviseurs) »[37], d'autre encore sont perçus avant toute comme des générateurs métriques :

> douze est le nombre fétiche de la prosodie française[38].
>
> Il est clair, par exemple que le 12 a un sens dans mon grand registre de nombres, qui lui vient de l'alexandrin ; que le 6 a sa place parce que c'est le nombre de la sextine »[39] (GIL, 302).

A ces raisons objectives, ou à tout le moins objectales, il faut en ajouter d'autres, plus secrètes, affectives, qui combinent des propriétés extérieures et des systèmes de réminiscences privés, où s'agglomèrent traces intertextuelles et comptages biographiques, de jours ou d'évenements. Ainsi Roubaud évoque-t-il « 317 [,] […] un excellent nombre, numérologiquement parlant, dans ma mythologie numérique, en tout cas »[40] (*POE*, 153), avouant par là-même une forme de pythagorisme qui éclate de texte et s'avoue explicitement, par exemple, dans le recueil de poèmes intitulé *La Pluralité des mondes de Lewis.* Aucun mystique de la lettre en revanche, peu d'intérêt pour l'alphabet, sinon dans sa rareté cyrillique ; le plaisir d'en percer les secret est comparé… au déchiffrement des mathématiques[41] En revanche, certaines des manipulations littérales dont les oulipiens sont familiers sont reportées sur le nombre. Nous prendrons simplement l'exemple du palindrome, art pratiqué avec maestria par Luc Etienne, puis Perec. Il est chez Roubaud appliqué à certain nombres : pour lui, le 713 est « palindrome en notation décimale »[42]

(*POE*, 153).

---

[31] *Poésie :*, p. 348.
[32] *Poésie :*, p. 509
[33] *La Bibliothèque de Warburg*, p. 63.
[34] *La Bibliothèque de Warburg*, p. 225.
[35] *GIL*, p. 170.
[36] *GIL*, p. 373.
[37] *La Bibliothèque de Warburg*, p. 271.
[38] *Poésie :*, p. 406.
[39] *GIL*, p. 302.
[40] *POE*, p. 153.
[41] *Mathématique :*, p. 142.
[42] *POE*, p. 153.

Les 1178 jours qui le séparent de la mort d'Alix (il a vécu avec elle tout ce temps) sont vécus comme « éloignement palindromique du temps » qui le ramène au « jour de [leur] rencontre »[43]. Le chiffre conditionne alors la forme (il est censé comporter 6 x 196 paragraphes) mais aussi le contenu : le moment charnière, le 589, est justement consacré à une explicitation de cette contrainte numérologique. Pour décrire son projet avec Alix, il parle d'un monde *biipsiste* et l'assimile au « nombre un », mais comme bougé dans le miroir, dans deux miroirs se faisant face, son palindrome » (*GIL*, p. 209, 210).

On peut penser que Roubaud, contrairement à Perec, n'aurait pas choisi « homme de lettres » comme description idéale de son activité. « Homme de nombres » lui siérait mieux, mais reviendrait à laisser de côté de le fait que son rapport avec les mathématiques a été, en grande partie, médiatisée par du texte littéraire. D'où la formule de « compositeur de mathématique et de poésie », qui met les deux sur un plan parfait d'égalité, en supposant qu'elles procèdent toutes deux d'une poétique commune. Au fur et à mesure que Roubaud a spécialise son activité de recherche, qui s'est resserrée autour de la poétique, et a délaissé l'écriture de mathématique à proprement parler, le nombre s'est installée dans ses textes, à tous les niveaux compositionnels : « les nombres ne cessent pas de pénétrer cette prose » (*GIL*, 144), déclare-t-il dans *Le grand incendie de Londres*. La véritable contrainte, pour lui, est là, et préexistait à l'Oulipo : faire exister le chiffre dans la lettre, le nombre dans l'écrit littéraire.

[43] *GIL*, 366.

Partons d’une observation lexicale simple : comparer les occurrences respectives de *lettre* (hors acception épistolaire), *chiffre*, et *nombre* dans les cinq premiers volumes.

- le degré du désaveu : c’est celui qui arrive lorsque l’on décide de prendre le texte *au pied de la lettre*, justement. Mais pas tout à fait n’importe quel texte. *Tokyo infra-ordinaire*, avec traduction automatique d’un manuel précisant le mode d’emploi des toilettes.

Ce chiffre s'appuyait sur des **nombres**, et surtout sur une séquence très particulière de nombres, à signification numérologique, les « nombres de Queneau », qui est liée pour moi à ma rencontre avec l'Oulipo (GIL, p. 203).